

УДК 821.161.1(1-87)

## ПЕРСПЕКТИВА И СВЕТОТЕНЬ КАК СИМВОЛИЧЕСКИЕ ФОРМЫ В РОМАНЕ Д.С.МЕРЕЖКОВСКОГО «ВОСКРЕСШИЕ БОГИ. ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ»

**Анна Владимировна Мещерякова**

аспирант кафедры литературы

Владимирский государственный университет

600024, Владимир, пр-т Строителей, 11. knigojor7@yandex.ru

Автор статьи рассматривает особенности функционирования в литературном произведении таких средств изобразительного искусства, как перспектива и светотень. В романе Д.С.Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» (1900) последовательно представлены две системы живописи, связанные с именами знаменитого итальянского художника Леонардо да Винчи и русского иконописца Евтихия Гагары. Перспектива и светотень здесь выступают как символические формы, которые позволяют обнаружить и сопоставить эстетические взгляды обоих художников, понимание ими сущности и роли искусства, а также соотношения искусства и реальной действительности.

**Ключевые слова:** перспектива; светотень; пространство; символические формы; позитивизм; символизм.

Понятия «перспектива» и «светотень» в изобразительном искусстве традиционно связывают со способами передачи объемного изображения на плоскости, т.е. с технической стороной произведения. Однако исследования в области искусствознания, проведенные П.Флоренским, Э.Пановским, Р.Арнхеймом, Б.Раушенбахом, доказывают тот факт, что перспектива и светотень выступают в произведении изобразительного искусства не только как технические приемы, но и как символические формы организации пространства, эволюционирующие от эпохи к эпохе. По словам П.Флоренского, «произведение как таковое есть особым образом организованное пространство» [Флоренский 2000]. Поэтому перспектива и светотень в рамках произведения изобразительного искусства выступают как смысловые координаты этого пространства. На наш взгляд, в литературном произведении, где перспектива и светотень используются опосредованно, им придается еще большая иносказательность.

В романе Д.С.Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» (1900) перспектива и светотень предстают не только в качестве отдельной детали, входящей в состав экфрастического описания, но и как некие символические формы. Произведение достаточно хорошо изучено литературоведами и философами (Е.Г.Бело-

усовой, С.П.Бельчевичным, А.М.Ваховской, А.В.Дехтяренко, М.А.Ковыршиным, Л.А.Колобаевой, Е.В.Корочкиной, М.Ю.Красильниковой, З.Г.Минц, Я.В.Сарычевым, Е.Г.Солнцевой, Л.Н.Флоровой, А.В.Чепкасовым), но даже О.В.Дефье и И.В.Вальченко в своих работах, посвященных исследованию живописной образности, оставляют без внимания перспективу и светотень.

В романе Д.С.Мережковского последовательно представлены две системы живописи, первая из которых связана с именем Леонардо да Винчи, а вторая – с именем вымышленного художника Евтихия Гагары. Исторический Леонардо да Винчи является одним из создателей теории трехмерной перспективы и автором нескольких трактатов, содержащих рекомендации по применению перспективы и светотени в живописи («О живописи и перспективе», «О свете и тени, цвете и красках», «О том, как изображать лицо, фигуру и одежды»), на которые отчасти опирался Мережковский. Изображая живописные полотна художника, автор неизменно подчеркивает их объемность, трехмерность. Например, «Тайная вечеря» описывается следующим образом: «Когда Джиованни взглянул, в первое мгновение ему показалось, что перед ним не живопись на стене, а действительная глубина воздуха, продолжение монастырской трапезной – точно

другая комната открылась за отдернутой завесой, так что продольные и поперечные балки потолка ушли в нее, суживаясь в отдалении, и свет дневной слился с тихим вечерним светом над голубыми вершинами Сиона, которые виднелись в окнах этой новой трапезной...» [Мережковский 1990: 35]. В романе приводится высказывание, которое автор приписывает да Винчи: «Наибольшую радость телу дает свет солнца; наибольшую радость духу – ясность математической истины. Вот почему науку о перспективе, в которой созерцание светлой линии – величайшая отрада глаз – соединяется с ясностью математики – величайшей отрадой ума – должно предпочитать всем остальным человеческим исследованиям и наукам» [Мережковский 1990: 97]. Согласно Д.С.Мережковскому, перспектива – это не просто гениальное изобретение, поставившее живопись на новую ступень развития, перспектива – это особое мировидение, у истоков которого стоял Леонардо (здесь и далее Леонардо да Винчи рассматривается только в качестве героя романа Д.С.Мережковского, за исключением специально оговоренных случаев).

Как видно из вышеприведенного высказывания, подобное мировидение стремится отождествить естественное визуальное восприятие и законы геометрии, которые на самом деле не тождественны (на что указывают Э.Панофский, Б.Раушенбах и В.Розин), тем самым искусство становится проводником научного видения мира. Хотя Леонардо предписывает художникам подражать природе, это не та природа, которая дана нам в непосредственном визуальном восприятии, но природа, увиденная с позиции естественных наук. Такая живопись конструирует пространство, которое должно послужить моделью, иллюстрирующей действие законов геометрии, оптики, механики, анатомии, геологии. Подобную же функцию выполняет в романе светотень. Так, передавая замысел будущей картины «Всемирный потоп», Леонардо подчеркивает: «Их [молний] должно быть больше на дальних, меньше – на ближних к зрителю волнах, как того требует закон отражения света на гладких поверхностях» [Мережковский 1990: 111]. При создании картины «Мадонна в гроте» Леонардо прежде всего заботится о соблюдении естественных законов: «Мать Божия, среди скал, в пещере, обнимая правую рукою младенца Иоанна Крестителя, левою осеняет Сына <...> Это было создание великого художника и великого ученого вместе. Слияние тени и света, законы растительной жизни, строение человеческого тела, строение земли, механика складок, механика женских кудрей, которые вьются, как струи водоворотов, так что

угол падения равен углу отражения...» [Мережковский 1990: 233]. Таким образом, перспектива и светотень в совокупности передают особое мировидение, свойственное Леонардо.

Позиция Д.С.Мережковского по восприятию Леонардо да Винчи не лишена основания. Реальный Леонардо действительно был ученым и художником одновременно. Американский философ Т.Кун объясняет данный факт следующим образом: «...это были именно те эпохи, особенно период Возрождения, когда расхождение между наукой и искусством едва осознавалось. Леонардо да Винчи был только одним из тех, кто свободно переходил от науки к искусству и наоборот...» [Кун 2009]. Если в XV–XVI вв. противопоставление науки и искусства еще не сформировалось, то к концу XIX в. оно осознается и подчеркивается многими философами рубежа веков. Так, В.С.Соловьев в своем трактате «Общий смысл искусства» писал: «...в разумном познании мы находим только отражение всемирной идеи, а не действительное присутствие ее в познающем и познаваемом. Для своей настоящей реализации добро и истина должны стать творческою силою в субъекте, преобразующею, а не отражающею только действительность» [Соловьев 2001: 13]. Поэтому оппозиция наука – искусство, познание – творчество становится ключевой для построения образа Леонардо. Хотя большинство исследователей называют Леонардо художником-пророком, о котором грезил символисты, в действительности Д.С.Мережковский сознательно подчеркивает рациональный характер его творчества. Согласно авторской интерпретации Леонардо в большей степени является ученым, нежели художником. Стремление навязать искусству научное видение мира, несомненно, сближает его с современными писателю позитивистами и натуралистами. Неслучайно Д.С.Мережковский в своей статье «Грядущий Хам» указывает на то, что позитивизм, первоначально зародившийся на Востоке, перекочевал в Европу в эпоху Возрождения, когда основной ценностью становится чувственный опыт [Мережковский 1992].

Параллель между творчеством Леонардо и позитивистами выстраивается не только с помощью перспективы и светотени, но и посредством других деталей. Подобно позитивистам, герой романа Д.С.Мережковского считает основным источником познания и творчества опыт, причем опыт визуальный. По словам Леонардо, «не опыт, отец всех искусств и наук, обманывает людей, а воображение, которое обещает дать им то, чего опыт дать не может» [Мережковский 1990: 111]. Именно поэтому Д.С.Мережковский

отождествляет его с Фомой Неверным, «влагающим персты в язвы Господа», чтобы посредством чувственного опыта удостовериться в совершившемся чуде [Мережковский 1990: 249–250]. Подобная же роль отводится зрительному опыту в позитивизме, который породил в человеке второй половины XIX в. необычайную страсть к визуальному. Как отмечает Дж.Л.Комолли, «вторая половина XIX в. живет в своеобразной одержимости визуальным» (цит. по: [Flint 2002: 3]). Появляется множество новых течений в живописи, открываются новые галереи, выставки, музеи; возникает огромное количество иллюстрированных печатных изданий; популярностью пользуются такие оптические приборы, как микроскоп, стереоскоп, калейдоскоп, волшебный фонарь; интенсивно развивается фотография; визуальные методы широко применяются в науке.

Само обращение Леонардо с объектом изображения подобно обращению естествоиспытателя с объектом исследования. В романе мы наблюдаем за тем, как художник портретирует госпожу Лизу Джокондо. Первоначально Леонардо помещает ее под специальный навес, потолок и стены которого окрашены в черный цвет, чтобы добиться нужного освещения; а затем с помощью музыки, беседы и интересных рассказов приводит ее в определенное эмоциональное состояние. Все это напоминает эксперимент естествоиспытателя, когда объект исследования помещается в специально созданные лабораторные условия. Леонардо стремится не столько изобразить предмет и игру света на его поверхности, сколько познать его структуру и внутреннюю конструкцию. Отсюда – изучение строения человеческих мускулов и костей, создание анатомических рисунков, которые неоднократно упоминаются в романе. Вспомним Э.Золя, который в своей статье «Экспериментальный роман» пропагандировал экспериментаторский подход к объекту изображения и утверждал, что истинная цель искусства заключается в изучении «механизма явлений» [Золя 2003: 728].

Методы, предложенные Леонардо для живописи, также напоминают методы естественных наук. Так, он предлагает использовать для создания светотени метод точного измерения количества краски. Для этого он изготавливает мерную ложечку и таблицу зависимости густоты тени от количества краски. Таков же метод математического расчета идеальных пропорций человеческого лица и тела, приписываемый Д.С.Мережковским Леонардо. Но особенно интересен метод построения человеческого лица по памяти. Для этого Леонардо составляет подробную классификацию лицевых органов: носов,

глаз, губ, лбов, подбородков – и обозначает их цифрами. Для того чтобы зафиксировать лицо, заинтересовавшее художника, необходимо идентифицировать каждую его часть, согласно классификации, а затем занести соответствующие цифры в таблицу. После этого человеческое лицо как бы заново конструируется из отдельных частей. Такой метод, по сути, сводит художественный образ к математической формуле. Использование научных методов в искусстве было одной из ведущих идей позитивистов. Так, Э.Золя призывал писателей использовать метод наблюдения и эксперимента, а И.Тэн стремился внедрить в искусствознание методы палеонтологии, археологии, биологии и физики.

Произведения Леонардо, согласно Д.С.Мережковскому, представляют собой то, что позитивисты называли «частица природы» [Золя 2003: 783] или «слепок с природы» [Тэн 1996: 18]. Каждое полотно Леонардо имеет под собой научную основу, о чем прямо говорит один из учеников художника Чезаре да Сеста: «...какая геометрическая правильность, какие треугольники <...> Геометрия вместо вдохновения, математика вместо красоты! Все обдуманно, рассчитано, изжевано разумом до тошноты, испытано до отвращения, взвешено на весах, измерено циркулем» [Мережковский 1990: 37–38].

Вторая система живописи выражена через образ русского художника-иконописца Евтихия Гагары. Если Леонардо предстает в романе как выразитель позитивистского взгляда на искусство, то произведения Евтихия несут в себе черты новой символистской эстетики, которые проявляются прежде всего через перспективу и светотень. В своих произведениях художник применяет двухмерную перспективу и не использует светотени. Чтобы подчеркнуть контраст между полотнами обоих художников, произведения Евтихия описываются с точки зрения Леонардо да Винчи: «Леонардо чувствовал, что это – не живопись, или, по крайней мере, не то, чем казалась ему живопись: но, вопреки несовершенству рисунка, света и тени, перспективы и анатомии – здесь, как в старых византийских мозаиках, была сила веры <...> было смутное чаяние великой, новой красоты. Действие этих образов, иногда неуклюжих, варварских, странных до дикости, и в то же время бесплотных, прозрачных и нежных, как сновидение ребенка, подобно было действию музыки. В самом нарушении законов естественных досягали они мира сверхъестественного» [Мережковский 1990: 402–403]. Как и в случае с Леонардо, перспектива и светотень характеризуют мироощущение художника. Если живопись Леонардо расширяет границы земного, видимого

мира, то живопись Евтихия осуществляет про-  
рыв в невидимый мир. Произведения Евтихия  
представляют собой символическую модель ино-  
го бытия. Если Леонардо пользуется трехмерной  
перспективой и светотенью для создания про-  
странства, адекватного реальному, то Евтихию  
необходимо подчеркнуть ирреальность про-  
странства. Отсюда использование двухмерной  
перспективы, которая выделяет изображенное в  
особый мир, изолированный от реального жиз-  
ненного пространства. В данном случае  
Д.С.Мережковский стремится провести парал-  
лель между произведениями Евтихия и живопи-  
сью рубежа веков. Использование двухмерной  
перспективы, тесная связь изображения с плос-  
костью были одной из характерных черт стиля  
модерн [Сарабьянов 1989: 123]. Двухмерную  
перспективу применяли в своих произведениях  
такие известные художники, как Д.Г.Россетти,  
Э.Берн-Джонс, А.Муха, Я.Тороп, Г.Клинт,  
М.Врубель, М.Якунчикова. А М.Нестеров и  
И.Билибин помимо двухмерной перспективы ис-  
пользовали и другие приемы древнерусской и  
древневизантийской живописи.

Применение двухмерной перспективы в жи-  
вописи рубежа веков было обусловлено двумя  
факторами. Во-первых, отказом от визуального  
опыта. Если позитивизм целиком опирается на  
зрительный опыт, то искусство рубежа XIX–XX  
вв. характеризуется недоверием к визуальному  
восприятию, которое было вызвано научными  
открытиями и изменениями в мировоззрении уже  
в первой половине XIX в. Так, А.Шопенгауэр  
выдвигает идею о том, что основную роль в акте  
восприятия играет не глаз, а мозг: «Зрение имеет  
преимущество перед всеми остальными чувства-  
ми в том, что оно наиболее способно к различению  
многочисленных незначительнейших и  
неуловимейших впечатлений, получаемых извне,  
и различных их видоизменений; однако они еще  
ни в коем случае не порождают восприятие, а  
дают только сырой, неоформленный материал  
для его возникновения, который только под  
условием действия на него рассудка превращает-  
ся в восприятие и познание» [Шопенгауэр 2001:  
125]. Исследования И.Мюллера, доказавшего,  
что одинаковые зрительные ощущения могут  
происходить от различных раздражителей, поро-  
дили сомнения в адекватности зрительного вос-  
приятия. Открытие микромира показало, что  
многие природные процессы лежат за границей  
видимого мира. В связи с этим искусство рубежа  
XIX–XX вв. отворачивается от природы и обра-  
щается к более сложным и труднодоступным  
сферам бытия.

Живопись отходит от иконичности, т.е. связь  
между означающим и означаемым, образом и  
идеей становится условной [Даниэль 2001: 9].  
Как писал В.Кандинский, «отходом от предметно-  
го и одним из первых шагов в царство абстрактно-  
го было исключение третьего измерения как из  
рисунка, так и из живописи» [Кандинский 2001:  
110]. Художник стремится подобрать адекватную  
форму для выражения того, что не доступно гла-  
зу. Эта форма должна быть принципиально от-  
личной от природных форм. Таковы произведе-  
ния Евтихия Гагары. Если на полотнах Леонардо  
предметы и фигуры значимы сами по себе как  
фрагменты природы, то в произведениях Евти-  
хия лики святых выступают как условные знаки  
отвлеченных идей. Например, два изображения  
Иоанна Предтечи, заключающие в себе идею ду-  
ховного полета, носят подчеркнuto условный ха-  
рактер: «...лик у обоих был странен и страшен:  
взор широко открытых глаз похож на взор орла,  
вперенный в солнце; борода и волосы развевались,  
как бы от сильного ветра; косматая верблюжья ри-  
за напоминала перья; кости исхудалых, непомерно  
длинных, тонких рук и ног, едва покрытых кожей,  
казались легкими, преобразенными для полета,  
точно пустыми, полыми внутри, как хрящи и ко-  
сти пернатых; за плечами два исполинские крыла  
были подобны крыльям лебедя...» [Мережковский  
1990: 403].

Во-вторых, интерес в двухмерной перспекти-  
ве связан в какой-то мере с осознанием автоном-  
ности и самодостаточности сферы искусства. Не-  
случайно именно в этот период в России возник-  
ает художественное объединение и журнал с  
характерным названием «Мир искусства»; скла-  
дывается концепция П.Флоренского, утвер-  
ждавшего, что «произведение как таковое есть  
особым образом организованное пространство»,  
которое подчиняется собственным законам, от-  
личным от законов природы [Флоренский 2000].  
В те же годы формируется учение символистов о  
символе как о специфическом языке искусства.  
Символисты, а вслед за ними В.Кандинский,  
провозглашают музыку наиболее совершенным  
искусством, поскольку она исключает всякое  
подражание природе [Белый 1994: 42; Кандин-  
ский 2001: 56]. Двухмерную перспективу можно  
также рассматривать как один из способов спе-  
цификации искусства, его обособления от реаль-  
ной действительности. Неслучайно  
Д.С.Мережковский соотносит изображения, со-  
зданные при помощи двухмерной перспективы, с  
музыкой.

Таким образом, мироощущение и эстетические  
взгляды героев-художников не высказываются  
ими напрямую, но проявляются в их собственных

произведениях и прочитываются благодаря перспективе и светотени, которые выступают в романе как особые символические формы. В связи с этим роман Д.С.Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» (один из первых романов, написанных символистами) можно расценивать как скрытый манифест новой символистской эстетики. Кроме того, перспектива и светотень позволяют по-новому взглянуть на образ главного героя, основой которого является противоречие между наукой и искусством, познанием и творчеством. Трагедия Леонардо есть трагедия художника, не способного по-настоящему отдалиться порыву вдохновения, поверить в чудо, которое заключает в себе творчество. Подлинным же художником-пророком, предтечей нового искусства оказывается Евтихий, чьи произведения несут в себе черты символистской эстетики.

### **Список литературы**

- Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие / пер. с англ. В.Н.Самохина. М.: Прогресс, 1974. 392 с.
- Белоусова Е.Г.* «Генерализующая поэтика» Д.Мережковского (Трилогия «Христос и Антихрист»): дис. канд. филол. наук. Екатеринбург, 1998. 193 с.
- Белый А.* Символизм как миропонимание / сост. Л.А.Сугай. М.: Республика, 1994. 526 с.
- Бельчевичен С.П.* Проблема взаимосвязи культуры и религии в философии Д.С.Мережковского. Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. 129 с.
- Вальченко И.В.* Особенности экфрасиса в произведениях Д.С.Мережковского 1890–1900-х гг. («Леонардо да Винчи», «Итальянские новеллы», «Микеланджело»). URL: [http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Nzl/2008\\_1/8.html](http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Nzl/2008_1/8.html) (дата обращения: 22.02.12).
- Ваховская А.М.* Проза Д.С.Мережковского 1890-х – середины 1900-х гг.: Становление и художественное воплощение концепции культуры: дис. канд. филол. наук. М., 1996. 287 с.
- Винчи Леонардо.* Избранные произведения: в 2 т. / пер. А.А.Губера, В.К.Шилейко, А.М.Эфроса. М.: Олма-пресс, 2010. Т. 1. 476 с.
- Даниэль С.* От вдохновения к рефлексии: Кандинский – теоретик искусства // Кандинский В.В. Точка и линия на плоскости. СПб.: Азбука, 2001. С.5–22.
- Дефье О.В.* Д.Мережковский: преодоление декаданса. М.: Мегатрон, 1999. 122 с.
- Дехтяренко А.В.* Античность и христианство в трилогии Д.С.Мережковского «Христос и Антихрист»: дис. канд. филол. наук. Петрозаводск, 2004. 294 с.
- Золя Э.* Творчество. Человек-зверь. Статьи / пер. с фр. Н.Немчинова. М.: АСТ, 2003. 943 с.
- Кандинский В.В.* О духовном в искусстве / пер. с нем. А.Лесовского // Кандинский В.В. Точка и линия на плоскости. СПб.: Азбука, 2001. С.23–140.
- Ковыришин М.А.* Языческая символика в художественном мире трилогии Д.С.Мережковского «Христос и Антихрист»: дис. канд. филол. наук. Елец, 2008. 196 с.
- Колобаева Л.А.* Русский символизм. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2000. 294 с.
- Королькова Е.А.* Метафизика любви в творчестве Д.Мережковского и З.Гиппиус: текст лекций. СПб.: ООПГУАП, 2006. 30 с.
- Корочкина Е.В.* Образы-символы и историко-философская концепция в трилогиях Д.С.Мережковского «Христос и Антихрист», «Царство Зверя»: дис. канд. филол. наук. Ульяновск, 2008. 203 с.
- Красильникова М.Ю.* Леонардо да Винчи и его эпоха в культурно-философской рефлексии Серебряного века: дис. канд. культурол. наук. Шуя, 2008. 166 с.
- Кун Т.* Структура научных революций / пер. с англ. И.З.Налетова. М.: АСТ, 2009. 310 с. URL: <http://lib.rus.ec/b/141482/read#t20> (дата обращения: 03.05.2012).
- Мережковский Д.С.* Воскресшие боги. Леонардо да Винчи. М.: Худож. лит., 1990. 430 с.
- Мережковский Д.С.* Грядущий хам // Интеллигенция – власть – народ: Русские источники современной социальной философии (онтология) / сост. Л.И.Новикова, И.Н.Сиземская. М.: Наука, 1992. С.81–104. URL: [http://krotov.info/lib\\_sec/09\\_i/int/elligenzi.htm](http://krotov.info/lib_sec/09_i/int/elligenzi.htm) (дата обращения: 22.04.2012).
- Миц З.Г.* О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып.459. Тарту: Изд-во Тарт. ун-та, 1979. С.101–104.
- Миц З.Г.* О трилогии Д.С.Мережковского «Христос и Антихрист» // Миц З.Г. Поэтика русского символизма. СПб.: Искусство-СПб, 2004. С.223–241.
- Панофский Э.* Перспектива как «символическая форма» / пер. с нем. И.В.Хмелевских, Е.Ю.Козиной // Панофский Э. Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и скаластика. СПб.: Азбука-классика, 2004. С.29–208.
- Раушенбах Б.В.* Геометрия картины и зрительное восприятие. СПб.: Азбука-классика, 2001. 312 с.
- Розин В.М.* Визуальная культура и восприятие. М.: Кн. дом «Либроком», 2009. 272 с.

*Сарабьянов Д.В.* Стиль модерн. М.: Искусство, 1989. 294 с.

*Сарычев Я.В.* Религия Дмитрия Мережковского. Липецк: Липец. изд-во, 2001. 221 с.

*Солнцева Е.Г.* Дохристианские цивилизации в русской литературе первой трети XX в.: В.Хлебников, Д.Мережковский, О.Мандельштам: дис. канд. филол. наук. М., 2006. 253 с.

*Соловьев В.С.* Общий смысл искусства // Литературные манифесты «от символизма до октября» / сост. Н.Л.Бродский, Н.П.Сидоров. М.: Аграф, 2001. С.11–23.

*Тэн И.* Философия искусства / пер. с фр. А.М.Микиши. М.: Республика, 1996. 351 с.

*Флоренский П.А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях // Флоренский П.А. Статьи и исследования по истории философии искусства и археологии. М.: Мысль, 2000. С.79–421. URL:

[http://philologos.narod.ru/florensky/fl\\_space.htm](http://philologos.narod.ru/florensky/fl_space.htm) (дата обращения: 28.02.2012).

*Флорова Л.Н.* Проблемы творчества Д.С.Мережковского. М.: Изд-во МКСПУ, 1996. 114 с.

*Царева Н.А.* Русский символизм: основные принципы и историософия (на материале творчества Д.Мережковского, В.Брюсова и А.Блока). Владивосток: Изд-во ВГУЗС, 2005. 188 с. (нет ссылок)

*Ченкасов А.В.* Неомифологизм в творчестве Д.С.Мережковского 1890–1910-х гг.: дис. канд. филол. наук. Кемерово, 1999. 225 с.

*Шопенгауэр А.* Собрание сочинений: в 6 т. / пер. с нем. А.Ченышева. М.: Республика, 2001. Т.3. 529 с.

*Flint K.* The Victorians and the visual imagination. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 444 p.

## **PERSPECTIVE AND LIGHT-SHADOW AS SYMBOLIC FORMS IN THE NOVEL “RESURRECTION OF GODS. LEONARDO DA VINCI” BY D.S.MEREZHKOVSKY**

**Anna V. Mesheriakova**

Post-graduate Student of Literature Department  
Vladimir State University

The author of the article considers the specificity of functioning of such means of fine art as perspective and light-shade in the literary work. In the novel “Resurrection of Gods. Leonardo da Vinci” (1900) by D.S.Merezhkovsky two modes of visual art are presented; they were used by the famous Italian artist Leonardo da Vinci and the Russian icon painter Eutyches Gagara. Perspective and light-shade are regarded as symbolic forms, which allow to reveal and compare the aesthetic concepts of the two artists, their views of the essence and role of art as well as the relation between art and reality.

**Key words:** perspective; light-shade; space; symbolic forms; positivism; symbolism.